

跨文化戏剧研究：观念与方法

周云龙

《福建论坛》2009 年 4 期

—

殖民批评理论的跨文化戏剧研究，依然在二元对立的思维模式下讨论问题，在观念和方法上还未走向自觉。公共观演域以使该研究同时关注中国戏剧中的西方和本土想象，以及西方戏剧的中国想象，并探讨其中的冲突和借重关系及其关系，凸显一种“间性智慧”的研究指向。

研究 公共观演域 观念 方法

从 1731 年耶稣会士马若瑟翻译《赵氏孤儿》算起[1]p84，中西戏剧交流已经有两百七十多年的历史。中西戏剧交流的动力来自两种戏剧文化传统间的差异，彼此都需要借助对方确认并超越自我。两种不同戏剧艺术形式，这些新的艺术形式里面往往蕴含着新的问题，也为我们的研究带来了新的挑战，可是我们目前动力于衷。自上个世纪 90 年代，后殖民主义文化批判的理论与实践“旅行”到中国学界以来，戏剧研究领域也积极引入“本土”诉求作为其批评实践的根本指向，用于跨文化戏剧研究。但是，正如中西戏剧文化交流的历史所彰显的，本土即全球。那么，这种基于“本土”诉求的研究前提就是不可靠的，况且，这种研究模式从后结构理论看，本土诉求之间也有着显在的矛盾。从这个意义上说，“跨文化戏剧研究”依然是个有待于进一步开发的新兴领域，

—

这里援引一个中国现代戏剧史上跨文化戏剧实践的个案并加以分析，尝试着对跨文化戏剧研究的观念和方法进行逐层剖析。戏剧种经过创造性地本土化过程后的中国戏剧形式，关于其名称的诞生，目前的定论是 1928 年 4 月，作为对田汉建议的“新剧”、“文明戏”、“爱美剧”等称谓，来为这种西方舶来的戏剧形式重新命名，得到了田汉、欧阳予倩等。但是，根据目前可见的资料，我们发现，洪深绝非为“话剧”命名的第一人，甚至算不得第二个。其实，“‘话剧’（仁声话剧社）”[2]，之后是出现在 1922 年 10 月 9、10、13 日的《晨报》刊登的北京人艺戏剧专门学校的章程里面。这个发明了“话剧”，而在于洪深的命名效力为什么远远大于之前的新加坡仁声话剧社和北京人艺戏剧专门学校的章程，这些因素又何以具有如此的效力。

问题做出有效的回答，无论是以往的影响、平行研究，还是新近的后殖民主义文化批判，都显得捉襟见肘。这种状况促使我们跳出以往的研究场域出发，去关注西方强势文化在中国语境中如何以改头换面的方式，通过某些中介再生产知识、权力的关系的过程，而这正是由跨文化性和问题本身的复杂性决定的。有了基本的思考路径，还要找到那个可以有效地介入问题的核心概念。

“话剧”的称谓的第二年，即 1929 年 2 月，写下了《从中国的新戏说到话剧》[\[①\]](#)一文。我们不妨把洪深对于“话剧”的言说策略正如其文章的题目所暗示的，是“从中国的新戏说到话剧”。在“说到话剧”之前，洪深先后提到了“文明戏”“爱美剧”这三个曾经被使用过的、短命的称谓：“新戏”具有歧义性，难以把握；“文明戏”内涵变质，由褒到贬；“爱美剧”则因“非职业的”不可。[\[4\]](#)p165-176 总体上看，洪深首先对这三个称谓进行了“探源”，然后分析了它们各自的优缺点，才开始阐释“话剧”的含义。

从文本中可以看出，“话剧”与“新戏”、“文明戏”、“爱美剧”这三个语词间的关系呈现为一种“抛弃”与“安置”的辩证关系。“回溯性地重构过去，以便配合现在的需求”[\[5\]](#)p305，正是通过这种言说策略，“话剧”首先在文本里面获得了命名。命名的“话剧”，也可能溢出文本，为言说者增加符号资本，形成具有“权威”姿态的理论创新。因为命名行为本身就是一种权力的征，否定“他”与“我”相抵牾的成份。当然，并非任何言说者采用这种言说策略，都可以为一个变动不居的“无定论”增加符号资本，这其中还牵涉到言说者在整个文化网络空间里面的具体实践，包括其所占有的文化资源，及其相

不去专攻戏剧”的“中国破天荒第一人”[\[6\]](#)p59，洪深对于自己的学养背景颇为自豪[\[②\]](#)。随着 1920 年代末中国文坛的“欧战”[\[7\]](#)p197，1933 年又写下了《欧尼尔与洪深——一度想象的对话》一文。这次横跨太平洋的“对话”实际上是一出“独角戏”，洪深模仿了奥尼尔的口气，发表了他对于“摹仿”与“创作”关系的看法，其中不乏自我辨白的意味[\[③\]](#)，同时还委婉地说出了自己的心声：“及了与奥尼尔‘是相隔二年的先后同学，都是培克教授的弟子’[\[7\]](#)p197。在“西学东渐，势不可挡；‘拿来主义’盛行”[\[8\]](#)，洪深拥有的文化资本可谓显赫，因为其文化习性与此时的社会文化空间的“游戏规则”取得了高度契合。在具体的实践，不难看出，洪深的学养背景和知识分子的文化习性，成为他在当时的社会文化空间中的戏剧实践得以展开的重要支撑。同道视为挽救中国新剧生命的希望[\[6\]](#)p59，他对于中国现代戏剧的相关言论在文艺界很容易得到回应和赞同。特别是通过与文艺界名流联合，使其言论具有了符号动员的建构功能，他们的理论和创作基本上决定着中国现代戏剧在这个阶段的主流特质。在这种语境中，洪深把西方戏剧“知识”运用于其现代戏剧建设的规划，进而参与现代民族国家话语构筑的实践，这一系列实践正是其命名效力的来源。由此可见，对于中西戏剧文化发生关系的中介因素的探讨应该是跨文化戏剧研究的重要议题。跨文化戏剧研究是一个互动、交流的区域，而这个区域的形成与实现，又必须由身处中西文化夹缝的现代知识分子的跨文化戏剧实践去推动。因此这个区域是处于跨文化之际的象征性空间，而不是一个实在的物理空间。身处此区域的知识分子可以是中国知识分子，如洪深、梅兰芳等，后者如易卜生、桑顿·怀尔德、尤金·奥尼尔等。他们在这个区域中的一系列戏剧实践，同时包含着跨文化戏剧研究的公共观演域。这个区域是公共的，这里笔者称之为“公共观演域”。作为中西戏剧文化交流中介的公共观演域，是跨文化戏剧研究的重要问题、问题、观念与方法。

的概念，既是该研究的一个哲学工具，也是一个基本假设，它不但假设中西戏剧交流是在一个可以明确界定的区间里，而且假设这种交流可以从网状的世界戏剧交流图景中提取出来加以审视。事实上，在全球进程的基本语境中，不同戏剧文化间的交流是有可能相遇并发生化合，同时，每一种戏剧文化又在与其他戏剧文化以排列组合的方式互动着，衍生出各种新的戏剧文化。因此，语际间的戏剧交流图景应该呈现为网状的裂变与繁衍。当然，问题还不这么简单。戏剧文化的交流绝非在单一的文化语境，还要与人类社会其他诸因素胶着。笔者提出公共观演域的假设，是为了研究与表述上的便利，而且，跨越不同戏剧文化间的交流图景，而在对以戏剧为中介的中西文化交流的关系结构及其隐喻意义的探究。然而，正如我假设并不意味着作为基本研析单元的公共观演域，在该研究中将被仅仅化约为中西戏剧艺术的互动，恰恰与之相反，公共观演域的动态关系结构。“关系”是公共观演域得以结构的基本因素：其中不仅包括中西戏剧文化在与诸种社会因素的互动，而且涉及到观演域内外的想象关系，最终要探讨的是诸种关系间的逻辑关联及其深层隐喻意义。

所谓“公共”的“观演域”，那么在域内，必定是“你中有我，我中有你”，不辨“中”“西”的。可是回望并检视中西戏剧交流史，这种“公共性”仍然遥不可及：在中西戏剧文化交流中，以戏剧为中介的、对中/西、我/他、主/客等一系列相应的互动，如洪深的跨文化戏剧实践，旨在改变近现代中国被西方列强殖民的命运，因此，其戏剧实践中的西方想象和运用无疑包括（甚至包括）西方也包括“西方戏剧”本身）。可是，洪深在对既有的权力进行颠覆的同时，又再次制造新的压抑性力量，特定地说，“话剧”这个语词，其含义同“新戏”等称谓一样也是变动不居的，洪深等人对既有的戏剧名目进行剖析、划分，其目的“如果分类系统能够通过依据分类建构起来的表述提供的强化力量来增强客观机制的功效，从而强化阶层的存在，那么，强加一个被认可的命名的行为就是对于全社会存在的认同，这个行为改变了被命名的事物”。[9]p480 命名行为排斥了其他名目的存在。这种逻辑本身又“强化了阶层的存在”，可以实现命名者利益的再生产，表现为一个“良性循环”，但“良性”本身的真正内涵则被消解于乌有，成为一种话语权力的符号，终将走向自我解构，从而使原本强调“对话”的“话剧”实践。洪深的戏剧实践所固有的悖论可以看出，在公共观演域这一跨文化区间里面，中西戏剧文化间的交流是不平等的，从某种意义上说，公共观演域的“公共”仅仅是一种接触和参与意义上的，它在本质上仍然是一个使权力得以生效的中介，是笔者在该研究中提出的“公共观演域”，即参与意义上的、作为权力生效中介的公共观演域。

公共观演域通过公共观演域这一交流中介，在中国本土语境生发新的意义的同时，也生产出了新的知识、权力关系。公共观演域作为联结点，包括两组关系：域内的关系和域外与域内的关系。其中，域内的关系涉及到中国戏剧对西方、中国不同戏剧思潮之间的想象和运用关系；而公共观演域内外的关系则可以概括为域内的戏剧实践和域外的戏剧实践、身处公共观演域的知识分子和他们发明的本土/传统间的关系。洪深对于“话剧”的命名正是身处公共观演域的中国戏剧实践的一个范例。就公共观演域的内外关系而言，作为关系的公共观演域还意味着一种区隔。在中西各自不同的语境中，存在着中心/边缘、支配/被支配的权力结构，而且中心/边缘、支配/被支配的关系在不同的气候和土壤中又会发生

这是一个“边缘化”的区域，因为它处于东西方戏剧文化的夹缝中，比如西方的先锋戏剧家往往借助东方的“传统”和意识形态的思想资源，同样，中国新文化先驱亦借助西方戏剧形式反抗“传统”的压迫并对抗西方列强。这种“边缘化”的意义，但它们在批判和反抗主流的同时，往往会和主流意识形态达成共谋，发明和建构另一个底层或边缘，将之引向新的权力中心。这在洪深的跨文化戏剧实践中同样有着典型地反映。

的身处公共观演域的中国知识分子对于西方文化的态度并非一种简单的静态认同，恰恰相反，他们面对大时代的姿态。在同篇文章《戏剧的人生》里面，洪深一方面为自己的学养背景感到自豪，另方面又一再表达自己对于美国，以及他和美国“师兄”的戏剧观念的根本分野。即使在因为和《琼斯皇》“相像”而被人一再诟病的《赵阎王》这个负面的“鬼子”/“洋人”形象。在第7幕里面，“洋人”与“洋教”到来之前，剧作呈示的是一个民间日常生活的小金子，“娘儿三个，有吃有穿，短不了和和睦睦”。随着“那个年头”，“洋人”与“洋教”的到来，这种赖以生存的土地被“洋庙”占据，“妈一急病死”了，小金子也死了。[10]p159 如果说“洋人”与“洋教”不过是“能指”，那么这段描写暗示了西方强势文化对中国以天伦之乐为理想的文化价值系统的践踏与破坏。虽然我们并不能肯定的态度，但从剧作的叙事中明显可以读出洪深对西方强势文化入侵的批判。“鬼子”/“洋人”在这里显然是一洪深对中国传统民间文化与西方强势文化的暧昧态度。“自1840年起：帝国主义的侵华战争激怒了中国人，‘鬼子’然表面化，使该词中一直蕴涵着的‘洋’的指向凸现出来”，“总之，中国人把对历史的记忆和想象都熔铸在这一不同时间段内的不同关系”。[11]p29-30 《赵阎王》的叙事策略暗示了身处公共观演域内的中国知识分子的一个普遍自强”，摆脱“被殖民”的命运，但又要承受其中的“文化殖民”因素。

洪深戏剧实践中的西方想象呈现为一种矛盾、驳杂的状况。洪深此时此地的西方想象大致有两种面目：肯定的西方（西方戏剧家）、否定的西方（直接表现为丑恶的洋人和害人的洋教）；与此同时，洪深也在建构和发明着本土/传统：肯定的中国（被符码化为小金子、老娘）、肯定的中国（被符码化为小金子、和谐的民间生活秩序）、否定（落后、野蛮、专制、压迫）的中国。这是一个双向运作、相伴相生的过程，这种驳杂悖谬的情景往往并行不悖地交错在各个阶段的中国戏剧的西方想象中。值得注意的是，在《赵阎王》中，“西方”（洋人和洋教）对于“中国”（小金子以及和谐的民间生活秩序）的迫害，假借“西方”（西方戏剧形式、教育、戏剧家）却又似乎是解决“中国”苦难的力量资源。在这里，西方想象和本土建构的域内外复杂的权力结构，而“中学为体，西学为用”似乎也为此种纠结提供了文化诉求和认同上最为可靠的依托。然而，这种矛盾地体现还在于：用于解决“中国”苦难的力量资源却同时体现为一种新的压抑性力量。

引起一种有效的、但在价值维度上又彼此冲突的西方想象，不得不同时发明出相应的中国本土想象。在后者里面，文化想象是和谐的，这正如旅美学者周蕾（Rey Chow）用于指代现代中国知识分子的巨大困扰和悖论处境的“原初的激情”（*primordial passion*）^[12]。她这样界定这个概念：“在一个纠缠于‘第一世界’帝国主义和‘第三世界’民族主义力量之间的文化……一种原初的激情，一种信念，一种信念的确信并联在一起，这一确信肯定中国的原初性，肯定中国有成为具有耀眼文明的现代首要国家的潜力。这种视觉想象正是现代中国知识分子朝向其所称的迷恋中国的原因。”^[12]p43 正是这种“原初的激情”，使得身处公共观演空间的民间信仰被纳入话语渠道，借用到其民族主义的写作诉求中去。此时的“民间”不过是一个沉默、虚幻的所在，作为“空间”

情地推远，这种本土想象和建构不期然间和东方主义[4]达成了巧妙的共谋。其实，不仅仅是洪深，在整个中国现代戏剧的本土发明和建构一直都是相伴相生、不可分割的。关于公共观演域内部和外部的权力关系，在中国现代跨文化戏剧这一形象/符码的生产。中国新文化先驱在解放身受封建势力压迫的中国妇女时，竟然忘记了他们求助的是一个西方政治的跨文化戏剧实践，转而成为压抑性话语的共谋。这里的压抑性话语既可以是“东方主义”，同时还可以是本土戏剧交流中，公共观演域成为联结中国戏剧的西方想象、中国戏剧的本土发明以及西方戏剧的中国想象的中介，冲突又彼此借重，其中暗隐着多重复杂、微妙的关系置换。

在这里面，中国戏剧对西方进行想象和运用的同时，西方戏剧也在想象和运用着中国，虽然二者并非对称和平行。就在这样的框架，去想象和运用西方写实性的“社会问题剧”，借以完成其启蒙理性规划的同时，西方的先锋戏剧家也在兴致勃勃。以梅兰芳访美演出为例，可以发现其成功的决定性因素在于：京剧艺术暗合了西方古老的戏剧精神，并为先锋戏剧家所欣赏。从文艺评论家和戏剧家的评价就可以看到，这些评论中有几个出现频率颇高的词语：“古老”、“舞蹈”、“表演”等，这都表达不了京剧艺术的特质。这些评论家们真正认同的，与其说是京剧，不如说是京剧的演出方式——从梅兰芳的表演来看。剧评家们正是由这种相似性出发，在文化认同中发现了与京剧相似的元素，从而赋予了“京剧”或“梅兰芳”以新的价值转换的运作过程。同时，我们还要注意到，真正受到梅兰芳的表演影响的，可能仅限于一些为数不多的先锋戏剧家的戏剧实验，不仅是一种美学上的革命，还是对主流意识形态的颠覆。同样，“中国性”（Chineseness）在西方戏剧中，从“中国”到“阔阔真”，再到“蝴蝶君”[5]这样一个多面、驳杂的过程。从总体上看，“中国”一直徘徊在低劣和美好之间。它们都在不同尺度上强调其“真实”，但它们与现实的中国没有直接的必然联系，是西方文化对于他者的想象，是在西方文化创造中，无论是丑化还是美化，西方戏剧通过表述、展示有关中国的不同想象，最终履行了西方文化主体的自身认同欲望。使得“中国”以“戏剧化”方式扮演了一个文化他者的角色，依次参与到了西方殖民主义、帝国主义和全球文化语境，是我们划分公共观演域所维系的基本关系结构的重要依据，这样的划分可以导引出该研究的基本前提：东西方建构为“文化他者”，借以实现自我的认同、否定和超越。在这样的理论假设下，跨文化戏剧研究不仅要揭示西方戏剧在中国本土语境中的复杂关系，还要揭示中国本土语境中，戏剧场域再生产这种权力结构的机制以及彼此间的借用和对抗关系。

对跨文化戏剧实践中的西方想象及其相伴相生的本土发明及其关系的分析，可以看到西方的“知识”在中国本土语境中的西方想象是一个远较西方戏剧的中国表述复杂得多的问题，因为自五四新文化先驱大力引介西方文化用以启迪民智的时候，“以敌为师”的屈辱感和伦理压力就时时困扰着他们。为了缓解由中西文明冲突带来的焦虑，中国戏剧的西方想象在和主流话语与民族主义相互裹挟的情况下，往往呈现为一种悖谬的状态，即艳羡与仇视的交织。其中的复杂纠葛，昭示的是中国社会在急剧的现代转型过程中的认同困境问题。

西方主义的文化霸权，却同时又在同一的东西方二元对立的框架内思考问题，不仅认同了这个框架，也认同了这个框架。后殖民主义文化批判的“本土”诉求无疑又会复制出新的二元对立。通过公共观演域这一概念所蕴含的关系主义视角，在公共观演域为中介的戏剧文化交流的关系结构的探讨上，可以揭示中西不同语境中的文化霸权结构间微妙的置换机制和逻辑。

得一种考察跨文化戏剧实践的有效角度。因此，跨文化戏剧研究的核心问题就在于：以公共观演域为中介的戏剧文化借以实现自我认同，以及这种双向想象与认知间相互冲突和彼此借重的逻辑关联何在。对于这个问题的讨论，必然对立的思维框架，这就导引出了该研究的观念和方法。

三

亟待加以“陌生化”的术语，本文在三重意义上使用它：首先，“跨文化”是该研究得以展开的基本语境；其次，“跨文化”是我们的研究立场，其中蕴含着研究的观念与方法。

“跨文化”戏剧，这似乎是我们面临的第一个疑问。有学者认为对于这个问题的认识可以划分为三个阶段：形式上的跨文化戏剧（指在东方艺术影响下所做的一系列戏剧实验），内容上的跨文化戏剧（指自古希腊戏剧伊始的直接用人物和情节反映跨文化关系的跨文化戏剧）[16]p12-17 此类界定自有其合理性，但笔者认为，对于什么是“跨文化戏剧”这样的问题的提问，其原点，人类跨文化交流的历史也就同时开启了，在这个基本语境中，根本不存在所谓的纯粹的文化，人类的一切文化，文化“缘自至少两个群体以上的关系”，“任何一个群体都不可能独自拥有一种文化：文化是一个群体接触并吸收其他群体陌生奇异之处的外化”[17]p420-421。戏剧文化的交流亦是如此，自从东西方戏剧文化在公共观演域里面接触，就走上了一条不归路，同时东西方戏剧文化都需要对方以确认自我，这也正是笔者提出作为关系的公共观演域的一个基本前提。所有的戏剧实践都是跨文化的，我们真正应该关注的问题是究竟什么是“跨文化”戏剧研究。因此，笔者认为“跨文化”应该指代一种研究立场，应该用来限定“研究”而不是限定“戏剧”。

公共观演域内外或隐或现、错综交织的权力结构的分析纵然令人沮丧，却同时又是我们批判和反思的动力和起点。跨文化语境常常使我们忽视了“文化”应该怎么“跨”的问题。质疑和批评西方的文化霸权并不是件困难的事情，当解构主义出现的时候，却在不期然间再度强化了东西方的二元对立，这种解构的锋芒不仅可以动摇西方的文化霸权，更可以稳固其文化霸权的文化主义认识论假定，其中暗隐着成就新的权力中心的根苗。正如我们对洪深的跨文化戏剧实践的讨论，解构与共谋并存的悖论，这种悖论迫使我们不得不去追问一个看似常识性的问题：文化究竟应该怎么跨？

提请我们注意，西方的两种东方主义在西方和中国语境中的不同意义，我们真正应该借鉴的是西方文化中那种开放的文化态度。[6]循着此种思路，跨文化研究必须超越后殖民主义文化批判，清算其二元对立的思维模式，凸显一种“间性智慧”的跃进。[15]从这个意义上说，“跨文化”根本的落脚点在于“跨”文化（interculturality），而不是跨“文化”的立场。后者可能暗隐着文化相对主义的陷阱，而这正是前者所必须加以批判和超越的。

公共观演域内外错综交织的权力结构，势必使“跨文化戏剧研究”最终指向一种批判的乌托邦，然而这正是该研究的动力、方向。在这种意识下，笔者提出了公共观演域这一概念，试图采取一种关系主义的视角，把关注的重心投注在公共观演域内外的戏剧实践和西方戏剧的中国想象在公共观演域中的双向运作关系，公共观演域既为这个双向运作提供了空间，权力运作同时也在其中展开。在这种关系主义视角下，跨文化戏剧研究的基本研究途径是这样的：从中国本土的批判立场出发，同时观注公共

象,以及西方戏剧的中国想象,并探讨其中的冲突和借重关系及其逻辑关联,从而把二元对立的思维模式,也即文
西方想象和本土建构)中驱赶出去,凸显一种“间性智慧”的研究指向。

想象中国的时候,中国戏剧也在想象、运用着西方,我们在揭示了西方戏剧的中国想象后,必须讨论中国戏剧如何
事实,以及这种双向想象和运用之间的关系问题。从这个意义上说,跨文化戏剧研究要探讨是如何以戏剧研究介入
上个世纪初为“话剧”命名时,一再地强调其“对话”的性质,最终却成为一次尴尬的“独白”。跨文化戏剧研究
思的本土立场,对于洪深那一代已经具备了全球意识的先驱们遗留下来的问题的继续思考。毫无疑问,这种思考亦
终点。

- 杂剧在启蒙时期的英国[A].张隆溪、温儒敏编选.比较文学论文集[C].北京:北京大学出版社,1984.
- 从中国话剧到世界华语话剧[J].厦门大学学报(哲学社会科学版),2007,2. [3]胡宁荣.说说“话剧”这个名称——
2007,1.
- 戏说到话剧[A].孙青纹编.洪深研究专辑[C].杭州:浙江文艺出版社,1986.
- 社会空间与象征权力(王志弘译)[A].包亚明编.后现代性与地理学的政治[C].上海:上海教育出版社,2001.
- 中国新文学大系·戏剧集[C].上海:上海文艺出版社,1981.
- 深——一度想象的对话[A].孙青纹编.洪深研究专辑[C].杭州:浙江文艺出版社,1986.
- 戏剧“两度西潮”的同与异[J].戏剧艺术,1994,2.
- Distinction: A Social Critique of the Judgement of Taste*[M].London. the President and Fellows of H
Paul Ltd.,1984.
- 中国新文学大系·戏剧集[C].上海:上海文艺出版社,1981.
- 中一个套话化了的西方人形象——“洋鬼子”浅析[A].孟华等著.中国文学中的西方人形象[C].合肥:安徽教育出版
青:视觉、性欲、民族志与中国当代电影(孙绍谊译)[M].台北:远流出版事业股份有限公司,2001.
- 梅兰芳(上)[M].北京:中华书局,2006.
- 农村[M].上海:上海三联书店,1999.
- 主哲学”的跨文化研究[J].社会科学,2007,10.
- 婆夫人——戏剧冲突与文明冲突[M].北京:商务印书馆,2006.
- 克·詹姆逊.快感:文化与政治(王逢振等译)[M].北京:中国社会科学出版社,1998.

指出：“话剧，是用那成片段的，剧中人的谈话，所组成的戏剧。（这类谈话，术语叫做对话。）……话剧表达生命，就是对话。写剧就是将剧中人说的话，客观的记录下来。对话不妨是文学的（即选练字句），甚或诗歌的，但，不宜过于奇怪特别，使得听的人，会注意感觉到，剧中对话，与普通人生所说的话，相去太远了。”洪深：《洪深研究专辑》，杭州：浙江文艺出版社，1986年版，第176~177页。

一篇文章中，洪深写道：“哈佛大学里教授戏剧的是倍克先生；我到哈佛的那年，他已经在哈佛教了二十多年了。他教欧尼尔就是其中之一。他教的《戏剧编撰》，学程号为英文第四十七，乃是全国闻名的。每年美国各地的大学毕业生想来哈佛读‘英文四十七’的，平均在三百左右；但他只收取十一人，最多十四人；从来不肯通融多收的”。洪深：《洪深研究专辑》，第18页。

《琼斯皇》被视为奥尼尔的《琼斯皇》的“摹仿”品，随后洪深在《欧尼尔与洪深——一度想象的对话》一文中表达了自己对张嘉铸的《沃尼尔》（载《新月》，1929年第1卷第11号）和袁昌英的《庄士皇帝与赵阎王》（载《独立评论》第100号）的批评。

使用的“东方主义”不完全是在萨义德的研究范例启发下的后殖民主义文化批判意义上的“东方主义”（参见爱德华·赛义德：《东方主义》，北京：生活·读书·新知三联书店，1999年版）。周宁先生指出，后殖民主义文化批判意义上的东方主义构筑低劣的形象参与了西方帝国主义意识形态的策划，但它同时也遮蔽了另一种东方主义，即一种肯定的、乌托邦式的东方主义意识形态的乌托邦（参见周宁：《另一种东方主义：超越后殖民主义文化批判》，载《厦门大学学报》，哲学社会科学版，2000年第4期）。两重意义上使用东方主义的概念。

参见1877年马克·吐温（Mark Twain）和布莱·哈特（Bret Harte）合作完成的剧作《阿信》（*Ah Sin*）、尤金·奥尼尔1925年的《马可百万》（*Marco Millions*）和美籍华裔作家黄哲伦（David Henry Hwang）创作于1988年的《蝴蝶君》（*Butterfly*）。

参见：《天朝遥远：西方的中国形象研究（上、下）》（北京：北京大学出版社，2006年版）、《世界是一座桥：中国形象研究（上、下）》（北京：北京大学出版社，2007年版）、《异想天开：西洋镜里看中国》（南京：南京大学出版社，2007年版）等。